

Slavoj Žižek
Hamlet vor Ödipus
Die Postmoderne als Mythos der Moderne

Denn sie wissen (nicht), was sie (nicht) wissen

Wenn wir in der Psychoanalyse über Mythen sprechen, sprechen wir in Wahrheit über *einen* Mythos, den Ödipusmythos – alle anderen Freudschen Mythen (der des Urvaters, Freuds Version des Moses-Mythos) sind, wenn auch notwendige, Variationen davon. Mit der Hamlet Erzählung kompliziert sich jedoch die Lage:

Die standardisierte, vor-Lacansche „naïve“ psychoanalytische Lesart von Hamlet fixiert sich bekanntlich auf Hamlets inzestuöses Begehren nach seiner Mutter. Hamlets Schock über den Tod seines Vaters wird demgemäß als die traumatische Wirkung erklärt, die die Erfüllung eines unbewussten gewalttätigen Wunsches (in diesem Fall der Tod des Vaters) auf das Subjekt ausübt. Der Geist des toten Vaters, der Hamlet erscheint, ist die Projektion von Hamlets eigener Schuld hinsichtlich seines Todeswunsches gegenüber dem Vater. Sein Hass auf Claudius ist Effekt einer narzisstischen Rivalität – Claudius, anstatt Hamlet selbst bekommt die Mutter; seine Abneigung gegenüber Ophelia und der Weiblichkeit im ganzen drückt seine aggressive Ablehnung einer Sexualität in ihrer erstickenen, inzestuösen Form aus, die aus dem Fehlen des väterlichen Verbots/Sanktion entspringt. Gemäß dieser Standard-Lesart legt Hamlet als modernisierte Version des Ödipus Zeugnis ab von der Verstärkung des ödipalen Inzestverbots im Übergang von der Antike zur Moderne. Im Fall von Ödipus haben wir es immer noch mit Inzest zu tun, während in Hamlet der inzestuöse Wunsch verdrängt und verschoben ist. Und es scheint, dass die nämliche Bezeichnung von Hamlet als Zwangsneurotiker in diese Richtung führt: Im Gegensatz zur Hysterie, die in der ganzen (zumindest der westlichen) Geschichte zu finden ist, ist Zwangsneurose ein eindeutig modernes Phänomen.

Wenngleich man die Stärke einer solchen robusten, heroischen Freudschen Lesart von Hamlet als modernisierten Ödipusmythos nicht unterschätzen sollte, liegt das Problem darin, wie sie mit der Tatsache in

Einklang zu bringen ist, dass – obgleich in der Linie Goethes – Hamlet als das Modell des modernen Intellektuellen (introvertiert, grüblerisch, unentschlossen) erscheinen mag, der Mythos von Hamlet älter ist als der von Ödipus. Das Grundgerüst der Hamlet-Erzählung (der Sohn rächt den Vater gegen den bösen Bruder des Vaters, der diesen ermordete und seinen Thron übernahm; der Sohn überlebt die illegitime Herrschaft seines Onkels, indem er den Narren spielt und verrückte, aber wahre Bemerkungen macht) ist ein universeller Mythos, der überall gefunden wird, von den alten nordischen Kulturen über das Alte Ägypten bis hin zum Iran und bis nach Polynesien. Überdies gibt es genug Beweise, um den Schluss zu erlauben, dass die eigentliche Referenz dieser Erzählung letztlich nicht zu Familien-Traumata, sondern zu himmlischen Begebenheiten führt: Der grundlegende „Sinn“ des Hamlet-Mythos ist die Bewegung der Sterne in ihren elliptischen Bahnen. Das heisst, dass der Hamlet-Mythos kleidet deutlich zum Ausdruck gebrachte astronomische Beobachtungen in die Familien-Erzählung¹...

Wenn diese Lösung auch überzeugend erscheint, so gerät sie doch augenblicklich in ihre eigene Sackgasse: Die Bewegung der Sterne ist in sich selbst bedeutungslos, nur ein Faktum der Natur, ohne libidinöse Resonanz, also warum übersetzte beziehungsweise metaphorisierte man sie in die Gestalt einer genau solchen Familienerzählung, die eine ungeheure libidinöse Verstrickung erzeugt? Anders ausgedrückt ist die Frage „Was meint Was?“ in dieser Lesart keineswegs entschieden: „Meint“ die Hamlet-Erzählung die Sterne oder „meinen“ die Sterne die Hamlet-Erzählung? Gebrauchten die Alten ihr astronomisches Wissen in der Absicht, die Einsicht in fundamentale libidinöse Sackgassen der Menschheit zu codieren? Eine Sache ist hier nichtsdestoweniger klar: Zeitlich und logisch IST die Hamlet-Erzählung früher anzusetzen als der ödipale Mythos. Wir haben es hier mit dem Mechanismus der unbewussten Verschiebung, der Freud wohl bekannt ist, zu tun: Etwas, das logisch früher ist, ist nur als spätere, sekundäre Entstellung einer angeblich „ursprünglichen“ Erzählung wahrnehmbar (oder wird es, oder schreibt sich selbst in die Textur ein). Darin liegt die oft falsch verstandene elementare Matrix der Traumarbeit, welche die Unterscheidung zwischen dem latenten Traumgedanken und dem unbewussten Begehren, das sich im Traum darstellt, involviert: In der Traumarbeit ist der latente Gedanke chiffriert/verschoben, aber gerade durch diese Verschiebung stellt sich der andere, wirklich unbewusste Gedanke dar. So ist es im Fall von Ödipus und Hamlet: Im Gegensatz zur

linearen/historistischen Lesart von Hamlet als sekundäre Entstellung des Ödipus-Textes stellt sich umgekehrt der verdrängte Inhalt von Hamlet in dessen Entstellung des Ödipus selbst dar. Der Ödipus-Mythos ist (wie schon Hegel behauptet) der grundlegende Mythos der westlichen griechischen Zivilisation (der selbstmörderische Sprung der Sphinx repräsentiert die Auflösung des alten vorgriechischen Universums) – der Beweis dafür ist das Faktum, dass sich die Hamlet-Matrix überall in der vor-klassischen Mythologie findet, bis hin zum alten Ägypten selbst, dessen geistiger Untergang durch den selbstmörderischen Sprung der Sphinx bezeichnet wird. (Was übrigens bedeutet es, wenn dasselbe für das Christentum gilt: Ist es nicht Freuds These, dass der Gottesmord im Neuen Testament das „verleugnete“ Trauma des alten Testaments ans Licht bringt?) Was ist dann das prä-ödipale Geheimnis von Hamlet? Man sollte die Ansicht revidieren, dass Ödipus der eigentliche Mythos ist und die Hamlet-Erzählung seine „modernisierende“ Verzerrung. Die Lektion ist, dass der Ödipus-Mythos und vielleicht die mythische „Naivität“ selbst zur Verschleierung eines verbotenen Wissens dient, letztlich dem Wissen über die Obszönität des Vaters.

In welcher Relation stehen Handeln und Wissen in einer tragischen Konstellation? Die grundlegende Opposition ist die zwischen Ödipus und Hamlet: Ödipus vollbringt die Handlung (den Vater zu töten), weil er nicht weiß, was er tut. Im Kontrast zu Ödipus weiß Hamlet und ist aus diesem Grund nicht fähig, zur Handlung zu kommen (den Tod des Vaters zu rächen). Überdies, wie Lacan betont, ist es nicht nur Hamlet, der weiß, es ist ebenso Hamlets Vater, der mysteriöserweise weiß, dass er tot ist und sogar wie er starb, im Kontrast zum Vater im Freudschen Traum, der nicht wusste, dass er tot war; und es ist dieses exzessive Wissen, das das kleine melodramatische Flair von Hamlet erklärt. Sozusagen im Kontrast zur Tragödie, die auf einer fehlerhaften Erinnerung oder auf Ignoranz basiert, involviert das Melodram immer ein unerwartetes und exzessives Wissen, das nicht vom Helden, sondern von seinen/ihren anderen besessen wird. Das Wissen tut sich dem Helden erst in der letzten melodramatischen Umkehr am Ende kund. Es genügt, sich an den eminent melodramatischen letzten Umschwung in Whartons „The Age of Innocence“ zu erinnern, in der der Ehemann, der jahrelang seine illegitime leidenschaftliche Liebe zu Gräfin Olenska verbirgt, erfährt, dass seine junge Frau die ganze Zeit über seine geheime Leidenschaft Bescheid wusste.

Vielleicht würde das auch einen Weg eröffnen, die verhängnisvollen

Ereignisse in „The Bridges of the Madison County“ aufzulösen: wenn am Ende des Films die sterbende Francesca erfährt, dass ihr angeblich einfältiger, bodenständiger Ehemann die ganze Zeit von ihrer kurzen leidenschaftlichen Affäre mit dem Photographen von National Geographic wusste und wieviel diese ihr bedeutete, aber darüber schwieg, um sie nicht zu verletzen.

Dem wohnt das Rätsel des Wissens inne: Wie ist es möglich, dass die ganze psychische Ökonomie einer Situation sich radikal ändert, aber nicht, wenn der Held direkt zur Kenntnis von etwas gelangt (ein lange verborgenes Geheimnis), sondern wenn er erfährt, dass der andere (den er als ignorant verkannte) es ebenso die ganze Zeit wusste und nur vorgab, es nicht zu wissen, um den Schein zu wahren. Gibt es etwas Erniedrigenderes als die Situation eines Ehemannes, der nach einer langen geheimen Liebesaffäre plötzlich zu hören bekommt, dass seine Frau die ganze Zeit davon wusste, aber aus Achtung oder schlimmer, aus Liebe ihm gegenüber darüber schwieg?

In „Terms of Endearment“ erklärt die krebserkrankte Debra Winger, im Sterben liegend, ihrem Sohn (der sie verabscheut, da sie von ihrem Ehemann, seinem Vater verlassen wurde), dass sie sich wohl bewusst ist, wie sehr er sie wirklich liebt – sie weiß, dass er das irgendwann in der Zukunft, nach ihrem Tod, vor sich selbst anerkennen wird. In diesem Augenblick wird er sich schuldig fühlen für den vergangenen Hass auf seine Mutter, so lässt sie ihn jetzt wissen, dass sie ihm im Voraus verzeiht und ihn so von der Bürde zukünftiger Schuld befreit. Diese Manipulation des zukünftigen Schuldgefühls ist bestes Melodrama. Denn gerade diese Geste der Verzeihung macht den Sohn im Voraus schuldig. Hierin, in dieser Schuldig-Sprechung, in dieser Auferlegung einer symbolischen Schuld durch den Akt der Erlösung besteht der größte Trick des Christentums.

Es gibt jedoch eine dritte Formel, die zu diesem Paar von „Er weiß es nicht, obgleich er es tut“ und „Er weiß es und kann es deshalb nicht tun“ hinzuzufügen ist: „Er weiß sehr wohl, was er tut, aber nichtsdestotrotz, er tut es“. Wenn die erste Formel den traditionellen und die zweite den frühmodernen Helden abdeckt, kombiniert die letzte Wissen *und* Tat in einer zweideutigen Weise, die exemplarisch für den spätmodernen zeitgenössischen Helden ist. Die dritte Formel erlaubt sozusagen zwei wirklich entgegengesetzte Lesarten, so etwas wie Hegels spekulatives Urteil, in dem das Höchste und das Niedrigste koinzidieren. Einerseits ist „Er weiß sehr wohl was er tut, aber nichtsdestotrotz, er tut es,“ der klarste Ausdruck der

zynischen Attitüde moralischer Verworfenheit, „Ja ich bin Abschaum, ich betrüge und lüge, was soll's? So ist das Leben!“. Andererseits kann dieselbe Stellung von „Er weiß sehr wohl was er tut, aber nichtsdestotrotz, er tut es“ ebenso für das radikale Gegenteil des Zynismus stehen, das heisst für das tragische Bewusstsein: Das „was ich im Begriff bin zu tun“ wird katastrophale Konsequenzen für mein Wohlergehen und für das Wohlergehen von denen, die mir am nächsten und liebsten sind, haben: Trotzdem muss ich es einfach tun, um des unerbittlichen ethischen Gebots willen. (Erinnern wir uns an den paradigmatischen Standpunkt des „film-noir“-Helden: Ihm ist vollkommen bewusst, dass ihn nur Verhängnis erwartet, wenn er dem Ruf der femme fatale folgt: dass er sich in eine doppelte Falle hineinbegibt, dass die Frau ihn sicher betrügen wird, aber er kann ihr trotzdem nicht widerstehen und tut es...)

Diese Spaltung ist nicht nur die Spaltung zwischen der Domäne des „Pathologischen“ – des Wohlergehens, der Freude, des Profits... – und dem ethischen Befehl: Es kann auch die Spaltung zwischen den moralischen Normen, denen ich üblicherweise folge und dem bedingungslosen Befehl, dem zu gehorchen ich mich verpflichtet fühle, sein, wie die ausweglose Situation von Abraham, der „sehr gut weiß was es bedeutet seinen Sohn zu töten“ und sich nichtsdestotrotz entscheidet, es zu tun, oder der Christ, der bereit ist, eine schreckliche Sünde zu begehen (seine ewige Seele zu opfern) für das höhere Ziel (goal) von Gottes Herrlichkeit... Kurz gesagt, die echte, nach- oder metatragische Situation ereignet sich, wenn eine höhere Notwendigkeit mich nötigt, die ethische Substanz meines Seins zu betrügen.

Die Geburt der Schönheit aus dem Abjekt

Unser Jahrhundert ist sicher voll von katastrophalen Ereignissen, deren Horror vermutlich den der Vergangenheit übertrifft. Aber ist es immer noch möglich, Auschwitz oder die Stalinistischen Lager eine Tragödie zu nennen? Ist nicht in der Position der Opfer der Stalinistischen Schauprozesse oder des Holocaust etwas wesentlich Radikaleres am Werk? Impliziert nicht der Terminus „Tragödie“, zumindest in seinem klassischen Gebrauch die Logik des Schicksals, was im Fall des Holocaust ins Groteske ginge? Zu sagen, die Vernichtung der Juden folge einer versteckten Notwendigkeit des Schicksals, hieße wahrhaftig, sie zu adeln.

Lacan bemüht sich, auf diese toten Punkte in seiner erstaunlichen Lesart von Paul Claudels Coufontaine-Trilogie eine Antwort zu geben.² Einer der psychoanalytischen Gemeinplätze ist, dass drei Generationen dazu benötigt werden, einen guten Psychotiker zu produzieren. Der Ausgangspunkt von Lacans Analyse der Coufontaine Trilogie ist, dass ebenso drei Generationen dazu nötig sind, ein (schönes) Objekt des Begehrens hervorzubringen. Der Grundzug, den der Ödipus-Familien-Mythos und die Coufontaine Familien-Saga teilen, ist, dass in beiden Fällen die Sukzession von drei Familien der Matrix – erstens des mangelhaften symbolischen Austausches, zweitens der Position einer Verweigerung und drittens dem Erscheinen des sublimen Objekts des Begehrens folgt.

Die „ursprüngliche Sünde“, der großelterliche Bruch des symbolischen Pakts (Ödipus' Eltern setzen ihn aus; Sygne de Coufontaine verleugnet ihre wahre Liebe und heiratet den verachteten Turelure), gebiert einen unerwünschten Außenseiter (Ödipus selbst; Luis de Coufontaine), dessen Nachkomme ein Mädchen von atemberaubender Schönheit ist (Antigone; die blinde Pensee de Coufontaine).

Den Beweis, dass wir es hier mit einer tiefen strukturellen Notwendigkeit zu tun haben, liefert ein drittes Beispiel exakt deshalb, weil es aus der sogenannten „Populärkultur“ des „tiefen Frankreich“ stammt und diese Matrix in ihrer klaren, destillierten Form aufzeigt: Marcel Pagnols zwei Novellen „Jean de Florette“ und „Manon des Sources“, inklusive ihrer Kinoversionen (zuerst die zwei Filme von Pagnol selbst, die seiner Novelle vorangingen, dann 1987 die große Produktion von Claude Berri).

Hier ist der Umriss der Erzählung: In der Provence der frühen Zwanziger Jahre erbt der buckelige Jean de Florette, ein gebildeter Städter (Steuereinnehmer), der nur aus Büchern etwas über Landwirtschaft lernte, plötzlich ein kleines Stück Land von seiner Mutter Florette. So plant Jean, sich zusammen mit seiner hingebungsvollen Frau, einer ehemaligen Opernsängerin, und Manon, seiner reizenden kleinen Tochter, auf der Farm niederzulassen und Kaninchen zu züchten – nicht die üblichen lokalen Produkte. Jean ist eine utopische Figur, in ihm vermischen sich tiefes religiöses Gefühl und die Sehnsucht nach authentischem Leben auf dem Land mit dem Wunsch, das Land auf wissenschaftliche Art und Weise zu nutzen. Die Idee, ein authentisches Landleben im Gegensatz zum korruptierten Stadtleben zu führen, ist hier klar als Stadtmythos denunziert. Die Landleute selbst sind im Gegenteil in sich verschlossen und zurückgezogen. Die grundlegende ethische Regel der Gemeinschaft, die durch Jeans

Ankunft erschüttert wird, ist „on ne s’occupe pas des affaires des autres...“ Schnell bahnt sich das Unglück an: Der erfolgreiche alte Junggeselle Cesar und sein schlichter Neffe Ugolin, der Letzte der mächtigen Soubeyran-Familie, einst die lokalen Potentaten, haben andere Pläne mit dem Stück Land. Sie möchten darauf Nelken züchten, um sie in der nahe gelegenen großen Stadt zu verkaufen. So schmieden die beiden einen sorgfältigen Plan, um Jean zu vernichten. Cesar, der den Plan ausdenkt, ist nicht einfach böse und gierig, er rechtfertigt seine Handlungen mit seinen Werten, die sich rund um die Kontinuität von Land und Familie drehen, so dass in seinen Augen sein Plan durch die Notwendigkeit, das Land gegen die fremden Eindringlinge zu verteidigen, vollkommen gerechtfertigt ist. Vor Jeans Ankunft verstopfen Cesar und Ugolin die Quelle auf Jeans Land mit Zement, so dass Jean und seine Familie, wenn es nicht regnet und die Pflanzen schrumpfen und die Hasen zu sterben beginnen, von früh bis spät Wasser von einer weit entfernten Quelle holen müssen, um ihre Ernte zu retten, nicht wissend, dass vor ihrer Nase eine reiche Quelle liegt. Dies gibt die traumatische Szene wieder: Die arme Familie nimmt den langen Weg auf sich und trägt wie Maulesel Wasser bis zur äußersten Erschöpfung, während die geschlossene Dorfgemeinschaft sie beobachtet – wohlwissend, dass eine Quelle auf Jeans Land ist. Aber niemand erzählt ihm das, denn „on ne s’occupe pas des affaires des autres“. Der Wille und die Beharrlichkeit Jeans sind unbeugsam, und er stirbt letztlich bei einer Explosion (während des verzweiferten Versuchs, einen Brunnen zu graben, um Wasser zu bekommen); seine Frau ist gezwungen, die Farm an Cesar und Ugolin, zu verkaufen und zieht mit Manon in eine einsame Höhle in einem nahe gelegenen Berg. Cesar und Ugolin „entdecken“ natürlich bald die Quelle und beginnen Nelken zu züchten...

Der zweite Teil findet eine Dekade später statt: Manon ist nun ein schönes Schäfermädchen, eine Art örtliche Fee, die mysteriös in den Bergen lebt und die Gesellschaft der Dorfbewohnern meidet. Zwei Männer haben Liebesinteresse an ihr: der neue junge Schullehrer des Dorfes ebenso wie der unglückliche, hässliche Ugolin, der sich leidenschaftlich in sie verliebt, als er sie heimlich nackt beim Singen und Tanzen in der Wildnis beobachtet und auch heimlich Vögel und Hasen in ihre Falle legt, um ihr zu helfen. Aber Manon, die bereits als kleines Mädchen der Freundschaft Ugolins zu ihrer Familie misstraute, macht zwei schicksalhafte Entdeckungen: Sie erfährt nicht nur, dass die Quelle am Land ihres Vaters von Cesar und Ugolin verstopft wurde und dass das ganze Dorf davon wusste;

während sie unterirdische Berghöhlen erforscht, entdeckt sie auch zufällig die Wasserquelle für den ganzen Ort. So ist nun sie an der Reihe, ihre Rache zu planen und auszuführen: Sie stellt das Wasser für das ganze Dorf ab. Die Dinge beginnen sich nun schneller zu entwickeln. Teilweise bekennt sich Ugolin öffentlich zu seinem und Cesars Verbrechen am toten Jean und bietet pathetisch Manon an, sie zu heiraten und für sie zu sorgen, um seine vergangenen Verfehlungen wieder gutzumachen. Nachdem sie ihn öffentlich abweist, erhängt er sich und vermacht sein Vermögen und sein Land Manon. In der verzweifelten Hoffnung auf Wasser laden die Dorfbewohner einen staatlichen Wasserspezialisten ein, der ihnen eine Menge komplizierter Theorien, aber kein Wasser liefert; so schlägt der örtliche Priester eine Prozession rund um den Hauptbrunnen des Dorfes vor. In seiner Predigt sagt er klar, dass das Ausbleiben von Wasser die Strafe für ein kollektives Verbrechen sei. Letztlich überzeugt der Schullehrer Manon, dessen Liebe von ihr erwidert wird und der auch vermutet, dass Manon das Geheimnis des plötzlichen Ausbleibens des Wassers kennt, ja selbst der Grund dafür ist, den Dorfbewohnern zu verzeihen und ihnen das Wasser wiederzugeben. Zusammen betreten die zwei die Höhle und brechen die Versperrung der Quelle auf, so dass am nächsten Tag, während der Prozession und der Gebete, das Wasser wieder zu fließen beginnt. Der Lehrer und Manon heiraten, und sie gebiert ein nettes Kind ohne Buckel. Währenddessen erfährt der alte Cäsar von einer alten Bekannten, einer blinden Frau, die ihre letzten Tage im Dorf verbringt, das Geheimnis von Jeans Buckel. Jeans Mutter Florette, eine Dorfschönheit, war Cesars große Liebe. Nach einer gemeinsam verbrachten Liebesnacht fuhr Cesar nach Algerien, um seinen Militärdienst abzuleisten; Florette war zu stolz, sich ihre Liebe zu ihm einzugestehen. Kurz darauf schrieb sie ihm jedoch einen Brief nach Algerien, in dem sie ihre Liebe gestand und erklärte, dass sie von ihm schwanger sei. – Unglücklicherweise aber erreichte der Brief Cesar nicht. Florette dachte, dass Cesar sie nicht liebe und versuchte verzweifelt aber erfolglos, das werdende Kind in ihr abzutreiben, indem sie sich etwa die Stiegen hinunterstürzte. Schließlich ging sie ins nächste Dorf, verführte schnell den örtlichen Schmied, heiratete ihn und gebar Jean, der, verursacht durch ihre Versuche ihn abzutreiben, als Buckliger geboren wurde. Cesar erfährt folglich, dass er gegen seinen eigenen, einzigen Sohn, nach dem er sich so sehr sehnte, um die Familienlinie fortzusetzen, intrigiert und dessen Tod verursacht hatte. Seine Zeit ist gekommen und er beschließt zu sterben. Er schreibt einen langen Brief

an Manon, in dem er ihr erklärt, dass er ihr Großvater sei, dass er ihr das vollständige Soubeyran-Vermögen hinterlasse und sie bittet, ihm zu verzeihen. Dann legt er sich hin und stirbt in Ruhe...

Die ganze Tragödie ist so von einem Brief (Florettes an Cesar) eingeklammert, der an seinem Bestimmungsort zu spät, nach dem langen Umweg über zwei weitere Generationen, ankommt: Die Tragödie nimmt ihren Lauf, als der Brief Cesar in Algerien verfehlt und gelangt zu ihrer Lösung, als ihn der Brief endlich doch erreicht und zwingt, sich der schrecklichen Tatsache zu stellen, dass er unwissend seinen einzigen Sohn getötet hat.

Wie im Ödipus-Mythos und wie in Claudels Coufontaine-Trilogie entsteht das schöne Objekt (Manon) als Nachkommenschaft eines Abjekts, des unerwünschten Kindes (Jeans Buckel, Ödipus' Klumpfuß ist buchstäblich das Zeichen, das die elterliche Ablehnung des Nachwuchses einschreibt: Jean wurde bucklig geboren, weil seine unglückliche Mutter versuchte, ihre Schwangerschaft zu beenden, indem sie sich selbst die Stiegen und steilen Wege hinunterstürzte). Man ist versucht, diese Abfolge von drei Generationen durch die Linse der umgekehrten Matrix der drei Stadien der logischen Zeit zu lesen:³

- in der ersten Generation werden katastrophale Ereignisse durch den verhängnisvollen Akt falscher Schlussfolgerungen (der entfremdende Kontrakt) in Bewegung gesetzt;

- was dann folgt, ist die „Zeit des Begreifens“ (die Zeit die gebraucht wird, um zu verstehen, dass ich mit dem Kontrakt alles verlor, dass ich zu einem Abjekt reduziert wurde – kurz gesagt, was hier stattfindet ist die Trennung vom großen Anderen, das heisst, dass ich meiner Verankerung in der symbolischen Ordnung beraubt bin);

- zum Schluss der „moment de voir“ – und was ist zu sehen? Das schöne Objekt natürlich!⁴

Der Übergang vom zweiten zum dritten Moment ist äquivalent mit dem Übergang vom abstoßenden phobischen Objekt zum erhöhten Fetisch, das heisst, es geht um die Umkehr der subjektiven Einstellung hinsichtlich desselben Objekts – nicht die übliche Umkehr von „Schätzen in Scheiße“, sondern die entgegengesetzte Umkehr von „Scheiße in Schätze“ vom wertlosen Abjekt in den kostbaren Edelstein. Was sich im Hintergrund verbirgt ist das Mysterium der Erscheinung des schönen (weiblichen) Objekts: Zuerst ereignet sich die „Ursünde“, der entfremdende Akt des Austauschs („ein Brief – Florettes Brief an Cesar – erreichte seinen Adressaten nicht,“ die Liebesbegegnung scheiterte, das Paar wurde nicht wie-

dervereinigt). Diese ursprüngliche Unstimmigkeit (Cesars Blindheit für die Tiefe von Florettes Liebe zu ihm) hat ihr „objektives Korrelat“ in der abscheulichen Deformation ihrer Frucht. Was dann folgt, ist die magische Umkehr der Deformation in atemberaubende Schönheit (von Jeans Tochter Manon)⁵.

Bei Pagnol stellt die Tragödie den umgekehrten Ödipus dar: Im Gegensatz zu Ödipus, der unwissend seinen Vater tötet, zerstört Cesar unwissend seinen Sohn.

Cesar ist nicht einfach böse, er vollbringt seine schrecklichen Taten verankert in der traditionellen Ethik der bedingungslosen Verbindung mit dem Heimatboden, um diesen um jeden Preis vor fremden Eindringlingen zu schützen.

Und die Gemeinschaft selbst, die passiv das prolongierte Leiden von Jeans Familie beobachtet, folgt ebenso ihrem rudimentären ethischen Motto: „On ne s’occupe pas des affaires des autres“, und dessen Gegenstück, „quand on parle, on parle trop“.

Jeder der drei zentralen männlichen Figuren ist folglich auf seine eigene Art tragisch.

Cesar erfährt, dass der Feind, den er zerstörte, sein eigener illegitimer Sohn war. Ein klassischer Fall für die geschlossene Schleife der tragischen Erfahrung, in der der Pfeil, der abgeschossen wurde, um den Feind zu treffen, zu seinem Absender zurückkehrt – in diesem Moment schließt sich der Kreis des Schicksals und alles, was dem Subjekt übrig bleibt, ist zu sterben, wie der alte Cesar es mit Würde tut. Vielleicht ist die tragischste Figur der Geschichte Ugolin, der Manon unzweifelhaft mehr liebt als der eher oberflächliche und flirtende Lehrer Bertrand und der durch seine Schuld und seine unglückliche Liebe in den Selbstmord getrieben wird. Letztlich ist da ein tragischer Aspekt an Jean selbst – als die Wolken, die den ersehnten Regen für das trockene Land bringen, an der Farm vorüberziehen, erhebt er sich gen Himmel und schreit in einem (leicht lächerlichen) Ausbruch von ohnmächtigem Zorn: „Ich bin ein Buckliger. Es ist schwierig, ein Buckliger zu sein. Ist da oben niemand?“ Jean steht für die väterliche Figur, die ihr Projekt im Vertrauen auf Wetterstatistiken, ohne Rücksicht auf den Schaden, den seine (Selbst-) Ausbeutung seiner Familie zufügt, bis zum Ende verfolgt.⁶ Was seine Tragödie ausmacht, ist die völlige Bedeutungslosigkeit seiner Anstrengung: Er mobilisiert seine ganze Familie, Wasser von einer entfernten Quelle zu holen, lange Stunden, Tag für Tag, nicht gewahr, dass da eine reiche Quelle von Wasser gerade auf seinem Land liegt.

Von der Tragödie zur Komödie

Die normale Beziehung zwischen der Gemeinschaft und dem tragischen Individuum ist so umgekehrt worden: Im Unterschied zur klassischen Form der Tragödie, in der das Individuum die Gemeinschaft verletzt, ist es bei Pagnol die Gemeinschaft, die das Individuum verletzt. In der klassischen Tragödie liegt die Schuld auf der Seite des das Gesetz übertretenden, heldenhaften Individuums, das dann begnadigt und in die Gemeinschaft reintegriert wird, während hier die grundlegende Schuld die der Gemeinschaft selbst ist: Sie liegt nicht in dem, was sie getan hat, sondern in der Tatsache, dass sie nicht gehandelt hat, das heisst in der Diskrepanz zwischen ihrem Wissen und Tun. – Sie haben es gewusst, trotzdem war niemand bereit, dem unglücklichen Jean einfach die Wahrheit über die Quelle zu sagen... Wenn der beispielhafte Fall der klassischen Tragödie der eines Helden ist, der eine Handlung begeht, deren Konsequenzen außerhalb des Bereichs seines Wissens liegen, das heisst der unwissend ein Verbrechen begeht, indem er die geheiligten Regeln seiner Gemeinschaft verletzt, ist bei Pagnol die Gemeinschaft selbst (das Kollektiv der Dorfbewohner) der Held, nicht hinsichtlich dessen, was sie taten, aber bezüglich dessen, was sie wussten und nicht taten. – Alles was sie zu tun gehabt hätten, wäre gewesen, ihr Wissen Jean mitzuteilen, anstatt nur schweigende Zeugen zu sein. Folglich tritt die tragische Einsicht von Manon ein, als sie erfährt, was die anderen (die Gemeinschaft) wussten, nicht, was sie taten. Aus diesem Grund hat Cesar recht, wenn er den Dorfbewohnern entgegentritt, die gegen Ende der Erzählung plötzlich beginnen, ihn wegen des Verstopfens der Quelle Vorwürfe zu machen: Auch wenn es wahr ist, dass er und Ugolin es getan haben, teilen alle die Komplizenschaft, da sie alle von seiner Handlung wussten...

Diese kollektive Schuld ist im phantasmatischen Bild des toten Jean dargestellt, der als Geist umgeht und die Dorfbewohner durch die Vorwürfe quält, ihm nicht die Wahrheit über die Quelle gesagt zu haben. Manon, das schweigsame Kind, das nicht getäuscht werden kann, sieht und erkennt alles, obgleich sie die übermenschliche Anstrengung und das Scheitern ihres Vaters nur schweigend beobachten kann: ihre unbeholfenen, kindlichen Zeichnungen von der ganzen Familie beim Wassertragen sind die unerträglichen Erinnerungen für die Gemeinschaft.

Die Opposition zwischen Manon und der Gemeinschaft ist in Lacanscher Terminologie gewiss diejenige von J(ouissance) und A(utre), zwischen

der Substanz des Genießens und dem großen Anderen. Manon ist „von der Quelle“. Sie steht für das Reale der Lebensquelle (nicht nur Sexualität, sondern Leben als solches), deshalb ist sie imstande, den Fluss der Lebensenergie (Wasser) abzustellen und verursacht so das Kräfteschwinden der Gemeinschaft.

Als sie von der Gemeinschaft ausgeschlossen wird, trocknet diese unwissentlich ihre eigene Lebenssubstanz aus. Einmal von ihrer Substanz abgeschnitten, erscheint die Gemeinschaft in ihrer Wahrheit als impotentes Geplapper der symbolischen Maschinerie: Der satirische Höhepunkt von Pagnols Novelle ist unbezweifelbar das Treffen der Dorfbewohner mit dem Repräsentanten der staatlichen Wasserbehörde, der sein Unwissen durch seine ausufernde pseudowissenschaftliche Rede über die möglichen Gründe der Austrocknung der Dorfquelle maskiert.

Man kann nicht anders als sich hier an das leere, komische Gerede von Freuds drei Doktorkollegen im zweiten Teil seines Traums von Irmas Injektion zu erinnern, welche die möglichen Entschuldigungen aufzählen, die Freud von jeder Schuld in seiner Behandlung Irmas entlasten sollen. Und bezeichnenderweise ist es der örtliche Priester, der als Vermittler interveniert und den Weg zur Versöhnung anzeigt, da er den Fokus vom wissenschaftlichen Wissen zur subjektiven Wahrheit verschiebt, indem er die Dorfbewohner an ihre kollektive Schuld erinnert.

Es ist dann nicht erstaunlich, dass die endgültige Versöhnung durch die Heirat von Manon und dem jungen Lehrer besiegelt wird. Vermittels Manons Schwangerschaft wird die wieder hergestellte Harmonie zwischen dem Realen der Lebenssubstanz und dem symbolischen „großen Anderen“ bestätigt. Ähneln Manon daher nicht Junta aus Leni Riefenstahls frühem Filmwerk „Das Blaue Licht“ – der schönen Außenseiterin, der die Bürgerrechte in der geschlossenen Dorfgemeinschaft entzogen sind und die den Zugang zum Geheimnis des Lebens hat?

Diese Intervention des Priesters zeigt ebenso den elementaren Mechanismus der Erscheinung von ideologischen Bedeutungen: Genau an dem Punkt, an dem kausale Erklärungen (des staatlichen Wasserspezialisten, der die Gründe für die Blockade der Quelle liefern soll) fehlschlagen, wird diese Leerstelle mit Bedeutung aufgefüllt, das heisst der Priester wechselt das Register und schlägt den Mitgliedern der Gemeinschaft vor, das Ausbleiben des Wassers nicht einfach als Resultat natürlicher Prozesse (wechselnder unterirdischer Druck, Dürre, das unterirdische Wasser, das seine Richtung wechselt und ein neues Flussbett findet) zu betrach-

ten, sondern als Signal eines ethischen Fehlverhaltens der Gemeinschaft. (Er selbst zieht die Parallele mit Theben, wo der Grund der Plage der Inzest der königlichen Familie war.)

Das „Wunder“ ereignet sich dann inmitten der religiösen Prozession, in der die Leute um Wasser beten: Plötzlich beginnt das Wasser wieder zu fließen (da Manon die Quelle freilegte). Geht es hier um eine einfache Täuschung? Wo ist der wahre religiöse Glaube? Der Priester ist sich völlig bewusst, was für ein Spiel gespielt wird. Seine Botschaft an Manon ist: „Ich weiß, dass das Wunder nicht wirklich ein Wunder sein wird, dass das Wasser wieder zu fließen beginnen wird, weil du die Quelle freilegen wirst – jedoch, wahre Wunder sind nicht äußerlich, sondern innerlich. Das wahre Wunder ist, dass jemand wie du, der hinsichtlich der Missetaten gegenüber seiner Familie, das volle Recht hat, unsere Gemeinschaft zu hassen, aber dennoch die Stärke erwirbt, seine Meinung zu ändern und eine freundliche Geste zu vollbringen. Das wahre Wunder ist der innere Wandel, durch den das Individuum aus dem Zirkel der Rache ausbricht und den Akt der Verzeihung vollbringt.“ Das wahre Wunder liegt im retroaktiven Ungeschehenmachen von Verbrechen und Schuld.

Was uns hier begegnet, ist das ideologische „je sais bien, mais quand même“ in reinsten Form: Obgleich da kein physisches Wunder ist, ist hier wahrhaft ein Wunder auf einer anderen, „tieferen“, „inneren“ Ebene. Man kann hier klar die problematische Zwischenposition von Pagnol sehen. Einerseits scheint er sich auf die vor-moderne Vorstellung der Korrespondenz zwischen externen, materiellen Ereignissen und der „inneren“ Wahrheit zu berufen, eine Korrespondenz, die ihren höchsten Ausdruck im Mythos des Fischerkönigs (das „waste land“ als Ausdruck des ethischen Fehlers des Königs) findet. Andererseits berücksichtigt er reflexiv den illusorischen Charakter dieser Korrespondenz.

Diese Zwischenposition wirft einen Schatten auf das, was als das geschlossene mythische Universum des tragischen Schicksals, in dem alle zerstreuten Handlungsfäden am Ende eine gewöhnliche Lösung finden, behauptet wird.

So eine epische Tragödie scheint heutzutage, in einer Epoche, in der, um unsere Aufmerksamkeitsspanne aufrecht zu erhalten, die ganze Zeit Ereignisse am Bildschirm explodieren müssen, in der die einzig zulässigen Dialoge mehr und mehr clevere oder lustige Einzeiler sind und der einzig akzeptable große Entwurf mehr und mehr eine konspirative Geschichte ist, zur Gänze unangebracht. Bei Pagnol aber bewegen sich die Ereignisse in majestätischer Gangart, sie nehmen ihren unerbittlichen

Verlauf über drei Generationen hinweg, wie in einer griechischen Tragödie. Es gibt keinen suspense, alle Motive werden im Voraus ausgebreitet und es ist vollkommen klar, was passieren wird – aber genau aus diesem Grund ist der Schrecken, der eintritt, wenn es wirklich passiert, um so unheimlicher... Aber ist es nicht so, dass Pagnol, anstatt ein tatsächliches mythisches Erlebnis wiederzugeben, die nostalgische Retro-Version eines solchen Ereignisses liefert? Ein genauer Blick auf die drei aufeinander folgenden Formen, in denen Pagnols Geschichte der Öffentlichkeit präsentiert wurde (zuerst seine zwei Filme, dann die Romane zu seinen eigenen Filmen, und letztlich die zwei Filme von Claude Berri) offenbaren das versteckte Faktum, dass der Anfang am wenigsten mythisch ist: Erst Berris „postmoderne“ nostalgische Version liefert uns die vollen Konturen des geschlossenen Universums des mythischen Schicksals. Während sie die Spuren des „authentischen“ französischen provinziellen Dorflebens bewahrt, in dem die Handlungen der Leute alten, quasi heidnisch-religiösen Mustern folgen, zeigt Pagnols Version ebenso das Theatralische und Komische der Handlung; obgleich Berris zwei Filme „realistischer“ gedreht sind, betont er das Schicksal und den melodramatischen Exzess (bezeichnenderweise basiert das wichtigste musikalische Leitmotiv der Filme auf Verdis „La forza del destino“).⁷ Paradoxerweise deutet also die geschlossene, ritualisierte vormoderne Gemeinschaft theatralische Komik und Ironie an, während die moderne „realistische“ Wiedergabe Schicksal und melodramatischen Exzess beinhaltet. Begegnen wir hier nicht wiederum dem Paradoxon von Hamlet: Die „mythische“ Form des narrativen Gehalts ist nicht der Ausgangspunkt, sondern das Endresultat eines komplexen Prozesses der Verschiebungen und Verdichtungen? In den drei aufeinander folgenden Versionen von Pagnols Meisterwerk nehmen wir so die graduelle Verknöcherung der sozialen Komödie der Sitten in Mythen wahr – in der Umkehr der „natürlichen“ Ordnung geht die Bewegung von der Komödie zur Tragödie. Die Lektion ist, dass es nicht genügt zu sagen, dass heutzutage Mythen Fälschungen sind, unauthentische Retro-Kunstprodukte: Der Gedanke einer gefälschten Imitation des Mythos sollte zu dem Gedanken radikalisiert werden, dass der Mythos *als solcher* eine Fälschung ist.

Der Mythos der Postmoderne

Dies führt uns zur Möglichkeit einer mythischen Struktur in der Moderne zurück, wo sogar Philosophie selbst in zwei Stadien reflexiv wird. Zuerst

verliert sie mit Kants kritischer Wende ihre „Unschuld“ und bezieht die Frage nach ihren eigenen Bedingungen der Möglichkeit mit ein. Dann, mit der „postmodernen“ Wende, wird Philosophieren „experimentell“, stellt nicht mehr länger unbedingte Antworten bereit, sondern spielt mit differanten „Modellen“, kombiniert unterschiedliche Zugänge, die von vornherein ihr eigenes Scheitern mitberücksichtigen. – Alles, was wir richtig formulieren können, ist die Frage, das Rätsel, während Antworten nur gescheiterte Versuche sind, die Lücke zu füllen, die von diesem Rätsel verursacht wird.

Vielleicht ist der beste Indikator, wie Reflexivität unsere alltägliche Erfahrung der Subjektivität beeinflusst, der universalisierte Zustand der Sucht: Heutzutage kann man nach allem „süchtig“ sein – nicht nur nach Alkohol und Drogen, sondern ebenso nach Essen, Rauchen, Sex, Arbeit ...

Diese heutige Universalisierung von Suchtpunkten verweist auf die radikale Unsicherheit jeder subjektiven Position: Es gibt keine vorherbestimmten fixen Muster, alles muss wieder und wieder neu ausgehandelt werden. Und das geht bis zum Selbstmord. Albert Camus, in seinem sonst hoffnungslos überholten „Der Mythos von Sisyphos“, hat darin recht zu betonen, dass Selbstmord das einzig wirkliche philosophische Problem ist. – Aber *wann* wird es das? Nur in der modernen Reflexionsgesellschaft, wenn Leben selbst nicht länger „von selbst geht“ als ein „nicht markiertes“ Merkmal (um diesen von Roman Jakobson geprägten Terminus zu benutzen), sondern als „markiertes“ entsprechend motiviert sein muss (weshalb Euthanasie akzeptabel wird).

Vor der Moderne war Selbstmord nur ein Zeichen für eine pathologische Dysfunktion, Verzweiflung, Elend. Mit der Reflexivwerdung aber wird Selbstmord ein existenzieller Akt, das Resultat einer reinen Entscheidung, nicht auf objektives Leiden oder psychische Pathologie zu reduzieren. Das ist die andere Seite von Emile Durkheims Reduktion des Selbstmordes auf ein soziales Faktum, das quantifiziert und vorausgesagt werden kann: Die zwei Bewegungen, die Objektivierung/Quantifizierung von Selbstmord und seine Transformation in einen rein existentiellen Akt sind strikt korrelativ.

Wie ist der Mythos durch diesen Prozess affiziert? Es ist vielleicht mehr als rein zeitliche Koinzidenz, dass exakt zu der Zeit, als Sergej Eisenstein seinen Begriff der „intellektuellen Montage“ entwickelte (und praktizierte), das Aneinanderstellen heterogener Fragmente, in der Absicht, keine narrative Kontinuität, sondern eine neue Bedeutung zu generieren.

T.S. Eliot praktizierte etwas sehr Ähnliches in seinem „The Waste Land“.

Er stellte Fragmente aus verschiedenen Bereichen des Alltagslebens und Fragmente von alten Mythen und Kunstwerken nebeneinander. Die Leistung von „Waste Land“ war, Fragmente der alltäglichen, banalen Mittelklasseerfahrung als „objektive Korrelate“ des/der metaphysischen Gefühls/Atmosphäre des universellen Zerfalls, der Desintegration der Welt, dem Zwielficht der Zivilisation zu positionieren. Diese gewöhnlichen Fragmente (pseudo-intellektuelles Geplauder, Gespräche aus einem Pub, Impressionen von einem Fluss et cetera) werden plötzlich in den Ausdruck eines metaphysischen Unbehagens, einen Zustand, der Heideggers „man“ gleicht, „transsubstanzialisiert“. Eliot steht hier im Gegensatz zu Wagner, der seine Geschichte vom Zwielficht der Götter durch überlebensgroße – mythische – Figuren erzählte: Eliot entdeckte, dass dieselbe grundlegende Geschichte viel effektvoller durch Fragmente aus dem gewöhnlichsten, bürgerlichen, alltäglichen Leben erzählt werden kann...

Vielleicht liegt darin der Übergang vom späten Romantizismus zum Modernismus: Späte Romantiker dachten immer noch, dass man die große Geschichte vom universellen Zerfall mittels überlebensgroßer Helden-erzählungen umsetzen muss, während Modernismus das metaphysische Potential in den gewöhnlichsten und vulgärsten Gegenständen unserer täglichen Erfahrung ausdrückt – und vielleicht invertiert Postmodernismus Modernismus: Man kehrt zu den großen mythischen Motiven zurück, aber diese sind ihrer kosmischen Resonanz beraubt und werden wie gewöhnliche Fragmente behandelt, die manipuliert werden können. Kurz, während wir in der Moderne Fragmente des täglichen Lebens haben, die eine globale metaphysische Vision ausdrücken, finden wir in der Postmoderne überlebensgroße Figuren, die wie Fragmente des gewöhnlichen Lebens behandelt werden.

Ich habe einige Zeit mit der Idee gespielt, einen Anmerkungs-Band zu einem nicht existierenden klassischen Text zu schreiben. – Dieses Spiel mit dem abwesenden Zentrum ist noch immer Modernismus, wie Cindy Shermans fabelhafte Standphotos von nicht existierenden Schwarz-Weiß-Filmen. Postmodernismus wäre das entgegengesetzte Prozedere gewesen, die ganze Erzählung hinter dem Bild (oder Photo) zu imaginieren und dann ein Stück darüber zu schreiben oder einen Film darüber zu drehen.

Etwas ähnliches fand kürzlich in New York statt. Lynn Rosens Stück „Nighthawks“, das im Februar 2000 Off-Broadway eröffnete, bietet genau das, was sein Titel verspricht: eine Serie von Szenen, die vier Bilder („Summertime“, „Conference at Night“, „Sunlight in a Cafeteria“ und

natürlich „Nighthawks“ selbst) von Edward Hopper zum Leben erweckt, indem die mögliche Konversation in den jeweils dargestellten Szenen und was diese Menschen zusammenbrachte imaginiert wird – Anomie, Isolation, verfehlte Begegnungen, hoffnungslose Träume...

In seiner atemberaubenden, geradezu vulgären Einfachheit, ist das Postmodernismus in seiner reinsten Form.

Das ist nicht dasselbe wie jener vor ein paar Jahren gedrehte spanische Film, der versuchte, die Umstände der Produktion von Velasquez „Las Meninas“, wiedererstehen zu lassen: Hier sind es nicht die Umstände von Hoppers Malprozess, sondern die fiktionale Realität der dargestellten Realität der Bilder, die ausgebaut und „zum Leben erweckt wird“.

Der Punkt ist nicht, die Entstehung eines Meisterwerks zu zeigen, sondern einfach seinen Gehalt als Darstellung einer sozialen Realität zu akzeptieren und dann ein umfassenderes Stück dieser Realität darzubieten. Dies bringt uns zu dem, was vielleicht das archetypische postmoderne Prozedere ist: die Leerstellen der klassischen Texte aufzufüllen. Wenn Moderne den Mythos als interpretativen Referenzrahmen ihrer zeitgenössischen Erzählung benutzt, schreibt Postmoderne direkt den Mythos selbst um, indem sie seine Leerstellen füllt. In der Kurzgeschichte „You Must Remember This,“ beschreibt Robert Cover sehr detailliert und in pornographischen Termini, was in Casablanca während der schicksalhaften 3 ½ Sekunden des Wegblendens vor sich ging, die der leidenschaftlichen Umarmung zwischen Bergman und Bogart folgen.

Und ist der heutige Leser-Autor nicht der gleichen Versuchung in Kleists großartigster Erzählung „Die Marquise von O...“ ausgesetzt, deren erster Absatz schockierend ist.

In M..., einer bedeutenden Stadt im oberen Italien, ließ die verwitwete Marquise von O..., eine Dame von vortrefflichem Ruf und Mutter von mehreren wohlgezogenen Kindern, durch die Zeitungen bekannt machen, daß sie ohne ihr Wissen in andere Umstände gekommen sei, daß der Vater zu dem Kinde, das sie gebären würde, sich melden solle und daß sie aus Familienrücksichten entschlossen wäre, ihn zu heiraten.⁸

Der obszöne Schock dieser Zeilen beruht auf der Überidentifikation der Heldin mit dem moralischen Code: Sie treibt ihren Gehorsam gegenüber der sexuellen Schicklichkeit zu seinem lächerlichen Extrem.

Die Heldin hat nicht die geringste Erinnerung an den sexuellen Akt: Es gibt keine neurotischen Symptome, die seine Verdrängung signalisieren würden (weil, wie wir von Lacan wissen, Verdrängung und die Rückkehr

des Verdrängten ein und dasselbe sind). Mehr als einfach verdrängt, ist das Faktum des sexuellen Aktes verworfen.

In „Men in Black“ haben die Geheimagenten, die gegen die Aliens kämpfen, eine kleine bleistiftartige Blitzmaschine, die sie benutzen, wenn nicht autorisierte Personen Aliens begegnen: Sie blitzen die Leute mit ihrer Maschine an und die Erinnerung an das, was in den letzten Minuten geschah, wird völlig gelöscht (um ihnen die traumatischen Nachbeben zu ersparen).

Ist etwas von derselben Struktur nicht im Mechanismus der Verwerfung am Werk? Ist diese nicht eine ähnliche psychische Maschine? Und ist es nicht so, als ob die Marquise von O... einem ähnlichen auslöschenden Blitz ausgesetzt worden wäre?

Diese radikale Auslöschung des sexuellen Aktes ist durch den berühmten Gedankenstrich in der Mitte des Satzes, der ihre Pein beschreibt, indiziert: Während des Sturms russischer Truppen auf die Zitadelle, die dem Kommando ihres Vaters unterstand, fiel sie in die Hände einer brutalen feindlichen Truppe, die versuchte, sie zu vergewaltigen, sie wurde von einem jungen russischen Offizier, Graf F, vor ihnen gerettet. Nach ihrer Rettung bot er

der Dame unter einer verbindlichen französischen Anrede den Arm und führte sie, die von allen solchen Auftritten sprachlos war, in den anderen, von der Flamme noch nicht ergriffenen Flügel des Palastes, wo sie auch völlig bewußtlos niedersank. Hier – traf er, da bald darauf ihre erschrockenen Frauen erschienen, Anstalten, einen Arzt zu rufen, versicherte, indem er sich den Hut aufsetzte, daß sie sich bald erholen würde, und kehrte in den Kampf zurück.⁹

Der Gedankenstrich zwischen „hier“ und „traf er“ spielt gewiss exakt dieselbe Rolle wie die 3 ½-Sekunden-Szene in der Nacht am Tower des Flughafens, die Ilsa und Ricks leidenschaftlicher Umarmung folgt und die dann in eine Szene übergeht, die außerhalb von Ricks Zimmer aufgenommen wurde.

Was geschah (wie es schon in der Beschreibung des kuriosen Details vom Grafen, der „seinen Hut aufsetzte“, signalisiert wird), war, dass der Graf der unvermuteten Verführung durch ihren Ohnmachtsanfall unterlag. Was der Suche durch Zeitungsannoncen folgt ist, dass der Graf erscheint und ihr anbietet, sie zu heiraten, obgleich sie in ihm nicht ihren Vergewaltiger, sondern einzig ihren Retter erkennt. Später in der Geschichte, als seine Rolle in ihrer Schwangerschaft klar wird, insistiert sie immer

noch darauf, ihn zu heiraten, gegen den Willen ihrer Eltern, bereit, die Figur ihres Retters in der Figur ihres Vergewaltigers wieder zu erkennen. In derselben Weise folgt Hegel Luther in seinen „Grundlinien der Philosophie des Rechts“, wo er uns anweist, die Rose (der Hoffnung und Erlösung) im mühsamen Kreuz der Gegenwart zu erkennen. – Die Botschaft dieser Geschichte ist die „Wahrheit“ der patriarchalen Gesellschaft, ausgedrückt in Hegels spekulativer Bewegung, welche die Identität von Vergewaltiger und Retter, dessen Funktion es ist, die Frau vor der Vergewaltigung zu retten, herstellt: Oder nochmals in Hegelscher Weise erklärt: Das Subjekt, das scheinbar gegen einen äußeren Zwang, tatsächlich aber mit sich selbst, seiner eigenen nichterkannten Substanz, kämpft.

Bereits „postmodern“ ist Kleist in der Vorgangsweise der ultraorthodoxen Subversion des Gesetzes durch starke Überidentifikation mit ihm.

Der exemplarische Fall ist natürlich die lange Novelle Michael Kohlhaas, die auf realen Ereignissen des 16. Jahrhunderts basiert: Nachdem er eine kleine Ungerechtigkeit erleidet (zwei seiner Pferde werden von einem örtlichen Adeligen, dem korrupten Baron von Tronka, malträtiiert), beginnt Kohlhaas, ein geachteter sächsischer Pferdehändler, hartnäckig nach Gerechtigkeit zu trachten; da er, verursacht durch Korruption, von den Gerichten nicht Recht gesprochen bekommt, nimmt er das Recht selbst in die Hand, organisiert eine bewaffnete Truppe, mit der er eine Reihe von Schlössern und Städten angreift und anzündet, in denen er vermutet, dass Tronka Zuflucht gefunden hat. Die ganze Zeit insistiert er darauf, dass er nicht mehr will, als die Berichtigung des minimalen Unrechts, das ihm widerfuhr.

In einer beispielhaften dialektischen Umkehr verkehrt sich Kohlhaas' unbedingtes Einhalten der Gesetze, seine rechtserhaltende Gewalt, in die rechtssetzende Gewalt (um Benjamins klassische Opposition zu verwenden): Die Standardsequenz ist hier umgekehrt, das heisst, es ist nicht die rechtsgründende Gewalt, die, wenn einmal ihre Regeln festgelegt sind, rechtserhaltend wird; es ist im Gegenteil die rechtserhaltende Gewalt, die sich, wenn sie zum Extrem getrieben wird, in die gewalttätige Gründung eines neuen Rechts umkehrt.

Einmal davon überzeugt, dass die existierende Gesetzesstruktur korrupt ist, unfähig, sich an die eigenen Regeln zu halten, ändert er das symbolische Register in eine beinahe paranoide Richtung, er proklamiert als Repräsentation des Erzengels Michael die Intention, eine „Neue Welt“ zu erschaffen und fordert alle guten Christen auf, seiner Sache zu folgen.

(Obgleich diese Novelle 1810 geschrieben wurde, also einige Jahre nach Hegels Phänomenologie, scheint es wirklich so, dass Kohlhaas mehr als Schillers Helden ein beispielhafter Fall von Hegels „das Gesetz des Herzens und der Wahnsinn des Eigendünkels“ ist. Am Ende der Novelle kommt es zu einer eigenartigen Versöhnung: Kohlhaas wird zum Tode verurteilt, ja er akzeptiert es gelassen, da er sein scheinbar unbedeutendes Ziel erreicht hat: Die beiden Pferde werden ihm in voller Gesundheit und Schönheit zurückerstattet und Baron Tronka wird außerdem zu zwei Jahren Gefängnis verurteilt... Diese Erzählung zeigt, wie ein exzessives Streben nach Gerechtigkeit durch „einen, der an den Regeln klebt“ und der ohne Verständnis für die ungeschriebenen Regeln, welche die Anwendung der Gesetze ermöglichen, die Einhaltung des Gesetzes fordert, im Verbrechen endet: Eine geringfügige Übertretung setzt – analog zum so genannten Schmetterlingseffekt – eine Abfolge von Ereignissen in Bewegung, die dem ganzen Land überproportionalen Schaden zufügt. Kein Wunder, dass Ernst Bloch Kohlhaas als den „Immanuel Kant des Rechts“ charakterisierte.¹⁰

Die James-Bond-Filme liefern eine symmetrische Umkehr von Kleists beiden Texten. Einerseits enden die meisten Filme mit der seltsam utopischen Szene des sexuellen Akts, der zugleich intim und ein geteiltes kollektives Erlebnis ist: Wenn Bond letztlich allein mit der Frau schläft, wird die Aktivität des Paares überwacht (abgehört oder auf andere – sagen wir – digitale Art registriert) und zwar für den großen Anderen, der hier von Bonds professioneller Gemeinschaft (M, Miss Money Penny; Q. et cetera) verkörpert wird. Im letzten Bond, „Apted's The World Is Not Enough“ (1999), wird dieser Akt auf nette Weise als warmer Fleck auf dem Satellitenbild wiedergegeben – Q's Ersatz (John Cleese) schaltet diskret den Bildschirm aus und hält so die anderen von der Befriedigung ihrer Neugierde ab. Bond, der sonst selbst als der große Andere (vorausgesetzt als idealer Zeuge) für den großen Verbrecher dient, braucht hier selbst den großen Anderen: Erst diese Zeugen „bewirken die Existenz“ seiner sexuellen Aktivität. (Diese Vorstellung des sexuellen Aktes, der vom großen Anderen der Gesellschaft anerkannt wird, ruft sogar Adorno in „Minima Moralia“ wach: Adorno liest die sprichwörtliche Szene des reichen Mannes, der seine junge Geliebte in der Öffentlichkeit zur Schau stellt, obgleich er keinen Sex mit ihr hat, als Phantasie des völlig befreiten Sexes.) Andererseits eröffnet dieses Ende eine Leerstelle, die nach einer postmodernen Umschreibung schreit. Das ist sozusagen das Rätsel der James-Bond-Filme: Was passiert dazwischen, zwischen dieser letzten Glückse-

lichkeit und dem Anfang des *nächsten* Bond-Films, in dem Bond erneut von M gerufen wird, um eine Mission zu erfüllen? Vielleicht wäre das der postmoderne Bond Film, eine Art langweiliges existenzielles Drama über ein Verhältnis im Verfall: Bond wird es zusehends langweilig mit seinem Mädchen, kleine Kämpfe beginnen, das Mädchen will die Heirat, während Bond dagegen ist, et cetera..., so dass Bond letztlich erleichtert ist, wenn der Ruf von M ihm ermöglicht, der Beziehung, die immer langweiliger und erstickender geworden ist, zu entkommen.

Noch ein anderer Weg, die Opposition zwischen Modernismus und Postmodernismus zu konzeptualisieren, wäre der über die Spannung zwischen Mythos und „Erzählung einer realen Geschichte“. Die paradigmatische modernistische Geste ist es, ein allgemein verbreitetes, alltägliches Ereignis in der Art aufzugreifen, dass in ihm eine mythische Erzählung mitschwingt. (Das andere naheliegende Beispiel, abgesehen von „Waste Land“, ist gewiss Joyces’ „Ulysses“). In der Populärliteratur gilt dasselbe für die besten Sherlock-Holmes-Erzählungen – sie alle enthalten klare mythische Resonanzen.¹¹ Die postmoderne Geste wäre das exakte Gegenteil, das heisst, die mythische Erzählung selbst als ein gewöhnliches Ereignis zu präsentieren.

So erkennt man entweder an, dass unter dem, was sich selbst als eine streng realistische Erzählung ausgibt, die Konturen eines mythischen Gerüsts liegen (im zeitgenössischen Kino ist der exemplarische Fall Atom Egoyans „The Sweet Hereafter“ mit seinen Referenzen auf den Flötenspielermythos des Rattenfängers von Hameln), oder man liest den Mythos selbst als eine reale Geschichte. Diese postmoderne Vorgehensweise ist aber sehr riskant – Peter Shaffers Stück „Equus“ (später verfilmt mit Richard Burton) stellt vielleicht das treffendste Beispiel für die Falschheit dar, die wir zu denunzieren versuchen.

Der Erzähler des Dramas, ein älterer Psychiater im Ruhestand der sich für alte griechische Mythen interessiert, bekommt einen jungen Mann in Behandlung, der versucht, das Patt seiner libidinösen Situation aufzulösen, indem er in einem verzweiferten „passage à l’acte“ vier preisgekrönten Rennpferden, für die er in seinem Job zu sorgen hat, die Augen mit einer Sichel aussticht. Der große Moment der Einsicht und Wahrheit ereignet sich, als dem Psychiater bewusst wird, dass, während er der keimfreien intellektuellen Bewunderung von alten griechischen Mythen freien Lauf lässt, vor seinen Augen eine Person ist, deren gegenwärtige Lebenserfahrung die zwingenden geheiligten Rituale aufführt, die den Stoff zu

großen Mythen bilden – während er von alten Mythen fasziniert war, war er blind für die Wirklichkeit einer Person, deren Leben direkt das geheiligte mythische Ereignis *ist*...

Warum ist diese vorgeblich authentische Einsicht falsch? Ist es so, weil sie eine Art retroaktiver perspektivischer Illusion beinhaltet? Aus dem Grund, weil nie die volle Erfahrung des Mythos in der Gegenwart gegeben ist – der Mythos, eine mythische Struktur, zeigt sich immer per Definition als Erinnerung, als die retroaktive Rekonstruktion von etwas, das, als es „wirklich stattgefunden hat“, nur ein gewöhnliches, vulgäres Spiel der Leidenschaften war?

Die tatsächlichen Gründe für die Falschheit von Equus liegen anderswo. Equus ist eine Variante des alten Themas, wie wir in unserem „trockenen“, entfremdeten, „entzauberten“ gegenwärtigen Leben die volle Magie der mythischen Erfahrung des Lebens verloren haben. Einer der fundamentalen Grundzüge des ganzen künstlerischen Modernismus ist es aber, gerade im Prozess der Modernisierung, in seiner Gewalt, die Rückkehr der barbarischen, vor-zivilisatorischen mythischen Muster zu erkennen. In seiner Reaktion auf die Aufführung von „The Rite Of Spring“ 1921 in London preist T. S. Eliot Strawinskys Musik für die Art, wie sie „den Rhythmus der Steppen in den Schrei der Motorhupe, das Rattern der Maschinen, das Quietschen der Räder, das Schlagen von Eisen und Stahl, das Brüllen der Untergrundbahn und andere barbarische Schreie des modernen Lebens“ verwandelte.

Kurz, die unterschwellige Idee hier ist nicht die der Kollision oder des Spaltes zwischen alten Ritualen und Mythen und dem entzauberten modernen Verhalten, sondern die der Kontinuität von primitiver Barbarei hin zu Modernität. Die Idee ist: Die industrielle Modernisierung, die chaotischen Bewegungen der Massen in modernen Großstädten et cetera, alle diese Eigenschaften signalisieren eine Desintegration des „zivilisierten“ aristokratischen oder früh-bourgeois Universums der verfeinerten Sitten. Die Auflösung traditioneller Beziehungen kündigt ihr eigenes gewalttames mytho-poetisches Potential an. Wie wohl bekannt ist, war die Feier der Rückkehr von barbarischer mytho-poetischer Gewalt im Prozess der Modernisierung eines der Hauptmotive des konservativen Modernismus in der Kunst. Die Entstehung von chaotischen modernen Ballungszentren wurde als Untergrabung der Hegemonie des frühbürgerlichen, liberal-rationalen Individualismus wahrgenommen, zugunsten des erneuerten barbarischen religiösen Ästhetizismus des sozialen Lebens – neue geheiligte

Massenrituale bestätigen sich selbst und führen neue Formen von barbarischen Opfern ein.

Die marxistische Standardhaltung bezüglich dieses Prozesses ist zweifach: Einerseits ist es einfach für einen Marxisten, diese „Barbarisierung“ als der gewaltsamen kapitalistischen Auflösung aller traditionellen „zivilisierten“ organischen Beziehungen inhärent zu interpretieren, als die Idee also, dass durch die desintegrative, sozial zerstörerische Wirkung des Kapitalismus die notwendige Form des Ausdrucks der kapitalistischen Entwicklung die ideologische „Regression“ zu den barbarischen ritualisierten Formen des sozialen Lebens ist. Andererseits betonen Theoretiker wie Adorno, dass dieser Regress zu barbarischen Mythen Schwindel ist: Womit wir es zu tun haben ist nicht länger die authentische, organische, mythische Lebensform, sondern ein manipulierter Mythos, ein künstlicher Schwindel, der sein genaues Gegenteil maskiert, nämlich die globale Reflexiv-Werdung und Rationalisierung des modernen Lebens. Zweifellos bleibt das Faktum, dass Reflexion und Rationalisierung, die charakteristisch für Modernisierung sind, ihre eigene neue Art der Undurchsichtigkeit mit sich bringen, die ein quasi mythisches, ideologisches Erleben bevorzugt. Der Punkt dieser „Re-Mythologisierung“ ist also nicht einfach der, dass das externe mythische Gerüst ein „Weg der Kontrolle, der Ordnung ist, um dem starken Panorama der Zwecklosigkeit und Anarchie, das die gegenwärtige Geschichte ist, eine Gestalt und Bedeutung zu geben“, wie Eliot selbst es bezüglich Joyces „Ulysses“ ausdrückt, in der das Erlebnis eines einzigen Tages von Leopold Bloom durch den Bezug auf Homers Odysseus strukturiert wird.

Der Punkt ist ein wesentlich radikalerer: Die chaotische Gewalt des modernen industriellen Lebens, die traditionelle „zivilisierte“ Strukturen auflöst, wird erlebt als die Wiederkehr der primordialen mytho-poethischen barbarischen Gewalt, die durch das Korsett ziviler Sitten „unterdrückt“ wird. Und vielleicht ist es das, was in letzter Analyse „*Postmodernismus*“ ist: nicht so sehr etwas, das der Moderne folgt, sondern einfach der ihr inhärente Mythos.

Heidegger verortete den griechischen Durchbruch, die Gründungsgeste der westlichen Kultur in der Überwindung des vor-philosophischen mythischen „asiatischen“ Universums: Der größte Gegensatz des Westens ist „der Mythos im allgemeinen und der asiatische im speziellen“¹².

Aber diese Überwindung ist nicht einfach ein Hinter-sich-lassen des Mythischen, sondern ein konstanter Kampf mit (in) ihm: Philosophie

braucht den Rekurs auf den Mythos nicht nur wegen äußerlicher Gründe, um ihre konzeptionelle Lehre den ungebildeten Massen zu erklären, sondern an sich, um ihr eigenes konzeptuelles Gebäude dort zu „flicken“, wo es darin fehlt, seinen innersten Kern zu erreichen: von Platons Höhlengleichnis zu Freuds Mythos des Urvaters und Lacans Mythos der Lamelle. Mythos ist somit das Reale des Logos: der fremde Eindringling, unmöglich ihn los zu werden, unmöglich völlig innerhalb von ihm zu bleiben.

Darin besteht die Lehre von Horkheimers und Adornos Dialektik der Aufklärung: Aufklärung „vergiftet“ immer schon die naive mythische Unmittelbarkeit, Aufklärung selbst ist Mythos, das heisst ihre eigene gründende Geste wiederholt die mythische Operation. Und was ist Postmoderne, wenn nicht die ultimative Vernichtung der Aufklärung in ihrem größten Triumph: Wenn die Dialektik der Aufklärung ihren Höhepunkt erreicht, generiert die dynamische, wurzellose, postindustrielle Gesellschaft unmittelbar ihren eigenen Mythos.

Aus dem Englischen von Karin Oberlechner

Anmerkungen

- 1 Ich verweise hier natürlich auf „Hamlet’s Mill“, den berühmten New Age Klassiker von Giorgio de SANTILLANA und Hertha von DECHEND (Boston: David R. Godine Publisher 1977)
- 2 Vgl. Kapitel XIX-XXII von Jacques LACAN, das Seminar, Band VIII: Le Transfert, Paris: Editions du Seuil 1985.
- 3 Vgl. Jaques LACAN, The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis. Harmondsworth: Penguin 1979, p. 116–119.
- 4 In derselben Richtung, erscheint Antigone in sublimer Schönheit, während wir in Ödipus auf Kolonos den ultimativen Willen zur Selbstvernichtung finden: er verdammt die ganze Welt, sich selbst eingeschlossen, und verschwindet dann in der Unterwelt.
- 5 Übrigens, begegnen wir nicht einer ähnlichen Matrix – eine strahlend schöne Tochter als Nachfahrin eines hässlichen Buckligen – ebenso in Verdis Rigoletto?
- 6 Jean ähnelt folglich der Vaterfigur aus Paul Theroux’ „Mosquito Coast“.
- 7 Siehe Phil POWRIE, French Cinema in the 1980s, Oxford: Clarendon Press 1977, p. 50–61.
- 8 Heinrich von KLEIST: Die Marquise von O. In: Die Großen Klassiker. Literatur der Welt in Bildern Texten und Daten. Heinrich von Kleist. Werke. Kiesel, Salzburg. 1981, S. 508
- 9 Ebenda, S. 508.

- 10 Ernst BLOCH, Über Rechtsleidenschaft innerhalb des positiven Gesetzes, Frankfurt: Suhrkamp 1972, S. 96. Ich vertraue hier auf David RATMOKOS hervorragende Lizenziatsarbeit „Agency, Fiction and Act: Paranoia’s Invisible Legacy“, Zürich 1999.
- 11 Vgl. Michael ATKINSON, The Secret Marriage Of Sherlock Holmes and Other Eccentric Readings, Ann Arbor: The University of Michigan Press 1996.
- 12 Martin HEIDEGGER, Schelling’s Treatise on Human Freedom, Athens: Ohio University Press 1985, p. 146.

Literatur

- ATKINSON, Michael: The Secret Marriage Of Sherlock Holmes and Other Eccentric Readings. Ann Arbor: The University of Michigan Press 1996
- BLOCH, Ernst: Über Rechtsleidenschaft innerhalb des positiven Gesetzes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972
- HEIDEGGER, Martin: Schelling’s Treatise on Human Freedom. Athens: Ohio University Press 1985
- KLEIST, Heinrich von: Die Marquise von O. In: Die Großen Klassiker. Literatur der Welt in Bildern Texten und Daten. Heinrich von Kleist. Werke. Kiesel, Salzburg 1981
- LACAN, Jacques: The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis. Harmondsworth: Penguin 1979
- Das Seminar, Band VIII: Le Transfert, Paris: Editions du Seuil 1985
- POWRIE, Phil: French Cinema in the 1980s. Oxford: Clarendon Press 1977
- RATMOKOS, David: Agency, Fiction and Act: Paranoia’s Invisible Legacy. Zürich 1999
- SANTILLANA, Giorgio de / DECHEND, Hertha von: Hamlet’s Mill. Boston: David R. Godine Publisher 1977

Adresse des Autors

Prof. Dr. Slavoj Žižek
 Trubarjeva 81
 SLO–1000 Ljubljana